



# GRANDS PEINTRES

FRANÇAIS ET ÉTRANGERS



PARIS

H. LAUNETTE ÉDITEUR  
LIBRAIRIE ARTISTIQUE  
22 Rue de Valenciennes, 22, Paris

GOUPIL & C<sup>ie</sup> ÉDITEURS  
Paris - 9, Rue Capot  
10 Boulevard Montmartre, 22, Place de l'Opéra

*Paris*







## LOUIS KNAUS



Ayant à parler de Louis Knaus, je commencerai par saluer en lui le doyen d'une pléiade d'artistes de mérite dont l'ambition est de léguer à la postérité l'image exacte des mœurs contemporaines envisagées dans leur caractère intime et familial, en dehors des pompes officielles et des solennités mondaines où l'homme n'apparaît que masqué. Knaus n'est pas un créateur, à proprement parler, puisque bien avant lui, d'autres avaient célébré en peinture les joies et les douleurs de la vie de tous les jours, étudiée parmi les bonnes gens qui mènent le combat quotidien pour l'existence, sans colère, sans amertume et sans pose, prenant la vie comme elle est, toujours prêts à rire quand il n'y a point sujet à pleurer.

Mais s'il n'est pas un inventeur, l'artiste allemand a eu le mérite de ressusciter un genre oublié et qui méritait d'être remis en honneur. L'art doit à ce genre d'innombrables chefs-d'œuvre; il a suffi à procurer un siècle de gloire à la Hollande; l'Angleterre est justement fière de Hogarth; la France de ses maîtres charmants du dernier siècle, les Greuze, les Fragonard et les Chardin.

Plus modeste sans doute est le nom de Martin Drolling, élève et successeur immédiat de ces maîtres français, mais il convient de le retenir :

sans lui la chaîne serait interrompue; c'est par lui que Louis Knaus donne la main aux peintres du siècle passé.



Vers 1849, il fallait un certain courage à un homme qui se sentait l'étoffe d'un artiste, pour tenter la régénération de sujets de peinture dévolus depuis longtemps aux incapables et discrédités par eux. La France était divisée en deux camps : les uns combattaient encore pour le faux classique de David et de son école, les autres soutenaient le romantisme défaillant; le public, étourdi par le bruit qui se faisait autour de la lutte, ne s'apercevait pas de la floraison nouvelle de l'art : Delacroix, Millet, Corot, Rousseau et Troyon végétaient misérablement, ignorés de la foule et dédaignés de leurs confrères.

En Allemagne, la patrie de Louis Knaus, c'était bien pis : l'art prétendu national, le seul qui eût cours, flottait dans les nuages du mysticisme. Cornelius, Overbeck, Kaulbach, Schadow et Schnorr, tous hommes d'un réel talent, courbaient sous le joug la génération nouvelle; il était défendu de regarder la nature; on avait décrété la peinture art d'imagination, et son but l'illustration en couleurs des ballades germaniques. Wagner allait venir qui prendrait sa part de l'idéal national et trouverait pour le traduire en musique des accents de grandeur que les peintres n'ont pas rencontrés.

« Ce fut un jour heureux pour l'Allemagne, avons-nous écrit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, que celui où quelques-uns de ses meilleurs artistes renoncèrent aux conceptions idéalistes pour rentrer dans la réalité des choses de ce monde. Menzel avait déjà montré tout le parti qu'on pouvait



tirer, sans cesser d'être *national*, des données fournies par l'histoire, en étudiant les hommes tels qu'ils sont, grands ou petits, sans emphase et sans l'idée préconçue de dresser un poème épique. Les romans de mœurs d'Immermann, d'Auerbach et d'autres encore, fort en vogue à cette époque, achevèrent l'œuvre de rénovation si brillamment conduite par le peintre du Grand Frédéric. Le terrain était donc bien préparé pour l'éclosion de l'art nouveau : la peinture bourgeoise, familière, des sujets de la vie contemporaine, le genre, en un mot, dont M. Louis Knaus a été et est encore l'un des maîtres incontestés. »

Je sais pourquoi le public est enclin à reléguer au second plan les peintres de genre; on lui a dit qu'ils ne comptent pas parmi les pratiquants du *grand art*, et cette considération diminue son respect. Nous sommes ainsi faits que l'étiquette grossit ou rapetisse les hommes et les objets, et nous ne songeons pas à contrôler l'exactitude du jugement qu'elle nous impose. Il n'y a ni grand art ni petit art : il y a de grands et de petits sujets, et c'est l'art que l'on met à les traiter qui est grand ou petit, suivant la valeur de l'exécutant. Teniers, Brauwer, Ostade, avec leurs peintures de cabaret, ont mieux mérité du grand art que nombre d'artistes qui employèrent leur talent à décorer des églises ou à traiter de vastes scènes empruntées à l'histoire ou à la mythologie. En un mot, c'est au mérite de l'œuvre et non à sa taille qu'il faut juger l'ouvrier. Qu'il s'agisse d'une fresque ou d'un tableautin, nous avons à nous occuper d'abord de trois choses capitales : la composition, le dessin et la couleur, ce sont les trois facteurs qui nous permettront de résoudre la question dans un sens ou dans l'autre. Les autres considérations, tirées du sujet, de sa portée philosophique ou



historique, sont d'ordre inférieur : elles peuvent nous guider dans l'appréciation de l'éducation littéraire d'un artiste, de son goût personnel et de son idéal, elles ne nous disent rien de sa valeur réelle au point de vue de l'art.

Louis Knaus a très bien fait ce qu'il a voulu faire, cela suffit à le classer parmi les peintres les plus marquants de notre époque. Observateur sagace, cœur sensible, facile à émouvoir, il n'a pas eu besoin de regarder bien haut pour trouver des sujets d'étude attachants pour lui et pour ceux qui seraient initiés à ses travaux.



Ludwig Knaus  
1874

Il a jeté les yeux autour de lui et s'est aperçu que la vie était bonne à voir et bonne à peindre.

L'être vivant pris dans son milieu de nature, quel plus beau sujet peut aborder un

peintre ? Dans l'être il y a tout, la matière et l'esprit ; l'enveloppe charnelle, caractère purement physique déjà bien difficile à rendre dans sa réalité mouvante, et la physionomie, plus mobile encore, car sa déterminante, la pensée, aime à se dérober sous des dehors menteurs. Les réalistes qui prétendent traduire le vrai, ne nous donnent le plus souvent qu'une moitié de la vérité ; s'ils parviennent à fixer sur la toile les signes objectifs, ils croient avoir rempli leur tâche. L'ambition des artistes vraiment observateurs — M. Knaus est du nombre — ne se satisfait pas à si bon compte ; de là cette insistance dans le travail, au risque parfois d'en ternir la fraîcheur, qui distingue leur manière de faire et qu'on leur a reprochée si

souvent. On devrait pourtant comprendre qu'il est impossible de beaucoup exprimer sans multiplier les moyens d'expression.

Tout le monde est d'accord pour reconnaître que Louis Knaus possède à fond l'art du tableau. En effet, toutes ses peintures sont remarquablement mises en scène; il compose d'une façon irréprochable, tant au point de vue de l'équilibre optique que de l'entente du sujet. De là vient que ses œuvres arrêtent le public au passage et le captivent pendant longtemps; ce sont, à vrai dire, autant d'épisodes de la vie courante, scrupuleusement



observés et racontés dans une langue correcte que tout le monde comprend et dont les traits se fixent dans la mémoire.

De l'esprit, il en a, et du meilleur, car ce n'est pas le sien qu'il cherche à mettre en relief, mais celui des personnages de son tableau et du milieu où il les fait se mouvoir. Une pointe d'ironie douce relève et accentue l'effet des scènes de tristesse ou de misère qu'il lui est arrivé de peindre. C'est encore un hommage rendu à la vérité par ce scrupuleux observateur. N'est-il pas avéré que les malheurs dont nous sommes atteints, les deuils même qui nous accablent, sont presque toujours accompagnés d'incidents ridicules qui en avivent l'amertume? Le talent de Knaus est de savoir



relater ces détails dans ses tableaux sans en exagérer l'importance et sans troubler l'unité de l'impression qu'il a voulu dégager.

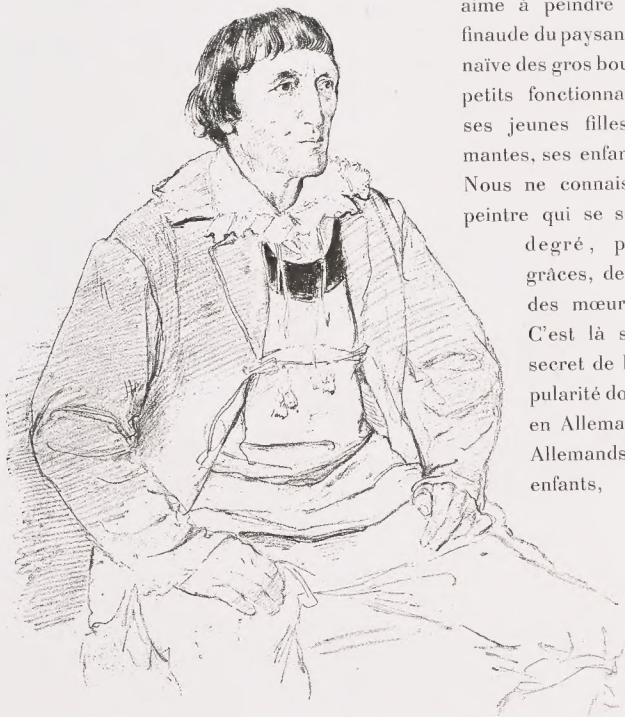
Ses acteurs, il les prend en général dans les classes moyennes ou dans les rangs inférieurs de la société, c'est-à-dire partout où la vie ne se

présente pas en travesti; il aime à peindre la bonhomie finaude du paysan, l'importance naïve des gros bourgeois ou des petits fonctionnaires publics; ses jeunes filles sont charmantes, ses enfants adorables. Nous ne connaissons pas de

peintre qui se soit, au même degré, pénétré des grâces, des attitudes et des mœurs enfantines.

C'est là sans doute le secret de l'immense popularité dont Knaus jouit en Allemagne: tous les Allemands aimant les enfants, il n'est pas

étonnant qu'un peintre qui les comprend si bien soit à leurs yeux le meilleur des peintres.



Dans l'exécution de ses tableaux, Knaus montre encore de rares qualités d'artiste; sans doute ce n'est pas un virtuose du pinceau, au sens moderne, mais il connaît à fond son métier de peintre et le pratique avec une réelle autorité. A défaut d'un éclat que son genre ne comporte pas, du reste, il peint d'une touche ferme et grasse, et jamais on ne le surprend à méconnaître les règles de l'harmonie. L'unité de facture est aussi faci-



lement résolue par lui que l'unité de composition; il écrit comme il pense, avec méthode et avec esprit. Ses figures sont toujours bien dessinées, et dans la forme et dans le caractère; nous n'avons pas à lui demander de mettre du style là où il ne s'en trouve pas dans la nature. Le style est une création de l'esprit, fort élevée sans doute; mais nous croyons que sa recherche serait plus nuisible qu'utile dans la peinture de mœurs, la seule que M. Knaus ait abordée — elle suffit à sa gloire. — Notons cependant parmi ses œuvres quelques rares excursions dans le domaine de l'art religieux. Les tableaux de sainteté qu'on lui doit n'ont pas le caractère original, ni partant la valeur artistique de ses tableaux de genre, mais ils sont excellemment peints. Ceci prouve bien que, au point de vue de la facture,



quand on connaît à fond le métier, la dimension de la toile importe peu. Ayant à couvrir de grandes toiles, le vrai peintre sait élargir sa manière; les incapables, au contraire, restent de pauvres ouvriers, qu'ils peignent en grand ou en petit.

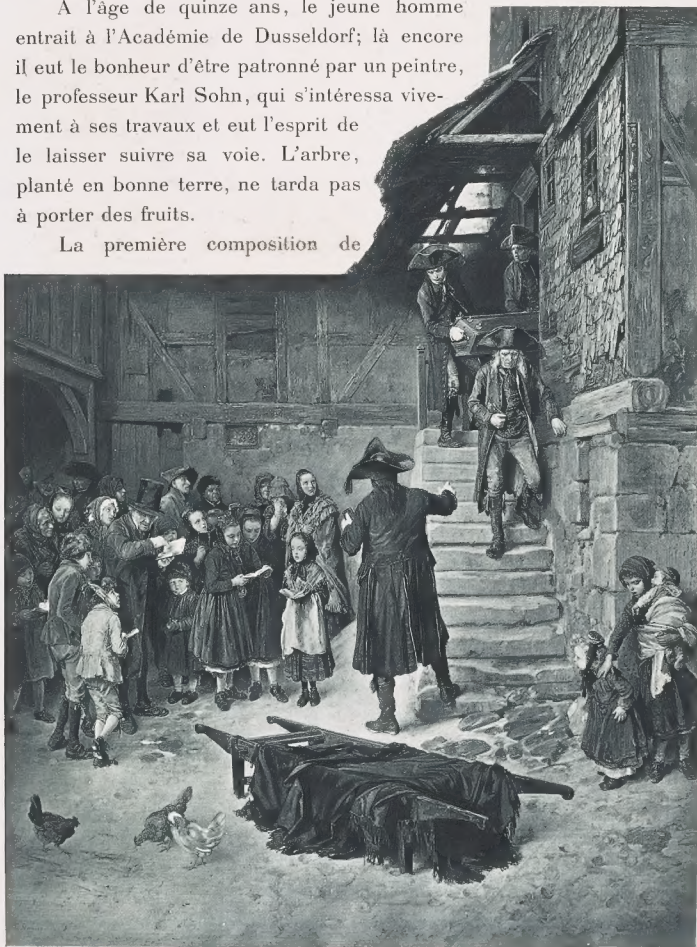
Nous avons essayé de définir le talent particulier de Louis Knaus, et de caractériser son mérite; il nous reste à parler de sa vie et de ses œuvres.

La vie de l'artiste allemand peut être racontée en deux lignes. Elle est simple, honnête et peu accidentée; le roman n'y occupe aucune place. Il n'a pas d'ancêtres; il est fils de ses œuvres. La charmante ville de Wiesbaden le vit naître en 1829; son père était opticien; on n'était pas artiste dans sa famille. Dès l'âge le plus tendre il aima à dessiner; ses croquis d'enfant attirèrent l'attention d'un peintre de la cour, et quand celui-ci

fit entendre que peut-être il y avait là une vocation digne d'encouragement, le père ne se révolta pas. Dieu sait pourtant si, à cette époque, la profession d'artiste était bien vue de la bourgeoisie !

A l'âge de quinze ans, le jeune homme entra à l'Académie de Dusseldorf; là encore il eut le bonheur d'être patronné par un peintre, le professeur Karl Sohn, qui s'intéressa vivement à ses travaux et eut l'esprit de le laisser suivre sa voie. L'arbre, planté en bonne terre, ne tarda pas à porter des fruits.

La première composition de











Louis Knaus remonte à 1849; Dusseldorf, dont il devait être la gloire, applaudit à son ouvrage de début, une *Dame sous un tilleul*. Un an plus tard, il était accueilli à Berlin avec une toile, *L'Enterrement*, dont le sujet présente une analogie lointaine avec celui qu'il exposa à Paris, en 1878, et qui eut tant de succès. Voici la composition de ce premier *Enterrement*; des enfants, conduits par le maître d'école, suivent, en chantant des psaumes, un corbillard de campagne; au premier plan, un groupe bizarre formé par une sorte de malfaiteur grotesque et les autorités locales qui viennent de l'arrêter. « Le peintre, » avons-nous écrit déjà à propos de ce tableau, « a rendu avec esprit l'effarement de la marmaille qui, sans cesser de chanter, braque des yeux étonnés sur ce spectacle imprévu. »

Dans le tableau qui suit, M. Knaus s'affranchit des fades errements de ses contemporains : sa peinture prend de la force et de la santé. *Les Joueurs* (la toile est à la galerie municipale de Dusseldorf; le musée de Leipzig en possède une répétition), durent produire un profond émoi à l'Académie qui avait formé le jeune artiste; il y affichait des audaces de coloriste tout à fait subversives à cette époque; heureuses audaces, puisque nous leur devons l'œuvre de Menzel, de Knaus, d'autres encore; en un mot, la renaissance de la peinture en Allemagne!

Le biographe allemand du peintre dont nous nous occupons, M. L. Pietsch, explique d'une manière fort plausible son émancipation



précoce. Knaus n'aurait pas fait les lectures romantiques qui ont perdu tant de peintres en Allemagne et ailleurs ; grâce à cette mesure prophylactique, sa bonne santé naturelle eut facilement raison des effluves malsains qui flottaient dans l'air. D'emblée sa manière fut tout autre que celle

usitée dans les ateliers de son temps : à la peinture tourmentée et terreuse de ses maîtres et de ses confrères, il substitua une pâte coulante, claire, qui réjouissait l'œil par la franchise des tons et la prestesse de l'application.

Ainsi le vit-on maître ouvrier à l'âge où d'autres commencent à peine à connaître leur métier ; à vingt ans, il n'avait plus rien à apprendre au sujet de la manœuvre du pinceau. Il lui restait à se perfectionner dans l'art du dessin, — les plus grands maîtres l'étudiaient encore dans leurs vieux

jours — à élargir le champ d'observation de ses peintures, et à perfectionner la mise en scène. A l'inverse de ce qui se produit trop souvent aujourd'hui, les œuvres de



Knaus ont suivi la progression naturelle : celles de la maturité de l'âge valent mieux que celles de l'adolescence ; il a pleinement justifié les espérances que fondaient sur son talent les témoins de ses débuts.

Dès 1851, on voit se révéler dans *Le Marché* (Galerie Reichenheim, à Berlin), le vif sentiment de réalité, d'observation exacte et minutieuse qui distinguera ses œuvres postérieures ; en même temps, le peintre affirme les



qualités de son esprit, ce mélange parfait d'humour et de sensibilité vraie, qui le tient à une égale distance de la pantalonnade et de la pleurnicherie, double écueil où viennent s'échouer un grand nombre de peintres de genre.

L'année 1852 marque une date importante dans la vie de Knaus. C'est l'année où il s'expatrie pour la première fois, et son éloignement de l'Allemagne va durer près de douze ans.

A cette époque, il est permis de dire qu'une renommée d'artiste ne pouvait se passer de la consécration parisienne. Knaus fit comme tant d'autres artistes allemands qui l'ont oublié depuis, il vint à Paris, y fut admirablement accueilli, et son talent grandit au contact des peintres de grand mérite qui s'y trouvaient alors. M. Pietsch a insinué que nous avions eu l'intention coupable de dénationaliser, pour ainsi dire, le jeune artiste allemand, afin



d'usurper sa gloire naissante. C'est une erreur, si ce n'est pis. La France d'alors était assez riche pour n'avoir rien à envier aux autres nations. Delacroix, Rousseau, Millet, Troyon, Corot, Meissonier, Ingres, — pour ne citer que ces grands noms, — lui posaient au front une auréole d'un éclat sans pareil et qui, depuis, n'a jamais été égalé, nulle part en Europe; le rayonnement dure encore et ne semble pas prêt de s'éteindre. Notre pays pouvait accueillir sans arrière-pensée les artistes que lui envoyait l'étranger, et, quand ils avaient du talent, reconnaître hautement leur mérite, sans prétendre le revendiquer pour lui.

En 1839, Louis Knaus quitte Paris pour aller visiter l'Italie; en 1860, il se marie. Le voyage d'Italie n'a pas laissé de traces importantes dans l'œuvre de Knaus; son mariage l'enleva définitivement à la France. Les jeunes époux se dirigèrent vers leur ville natale, avec l'intention d'y établir

leur résidence définitive. Le séjour qu'ils firent à Wiesbaden ne fut pas, cependant, de longue durée; deux ans après, en 1862, nous retrouvons le peintre à Berlin, et il n'en bouge pas jusqu'en 1866.

C'est une période féconde dans la vie de l'artiste; il est dans toute la maturité de son talent et se livre à un travail acharné. Paris, qui le regrette, n'y est pas oublié; on put applaudir au Salon de 1869 cet inoubliable *Saltimbanque* opérant, dans une grange, des tours de prestidigitation qui émerveillent l'assistance composée de paysans badois. Le tableau est resté en France; il appartient à M. Ferleert, de Reims. A cette même exposition, *Le Départ pour la danse*, trop dédaigné du public, qui courail au *Saltimbanque*. En 1867, lors de l'Exposition universelle, ce dernier tableau reparut avec un succès égal, côte à côte avec *Le Printemps*, *La Souris* et les *Apprentis cordonniers jouant aux cartes*, toiles amusantes, et, ce qui est mieux, très bien peintes.

Pendant son séjour à Berlin, Louis Knaus fit encore des portraits en grand

nombre, surtout de femmes et d'enfants, et puis le tableau *L'Accouchée*, une de ses œuvres les plus justement estimées. Dans le jour doucement tamisé d'une chambre bien close, on voit de braves commères attablées devant une tasse de café, pendant qu'une jeune mère, toute pâle dans son lit aux rideaux repliés, allaite son nouveau-né, que contemple avec une admiration naïve un jeune garçon, le frère aîné, sans doute.

De Berlin, Louis Knaus revint dans son pays natal, mais, cette fois





encore, il n'y fit pas un séjour prolongé. Peut-être n'y rencontrait-il pas suffisamment de sujets d'étude. En 1867, on le vit à Dusseldorf, occupé à se faire construire une demeure à son goût, avec un atelier magnifique, comme un homme bien résolu à planter là sa tente pour le reste de ses jours. Sur ce théâtre de ses débuts et de ses premiers succès, Knaus retrouvait les types, les costumes et le décor qui l'avaient inspiré autrefois.

Nous n'avons pas la prétention de dresser le catalogue complet de l'œuvre de Louis Knaus; l'excellent artiste a été et est encore si laborieux, que nous serions entraîné bien au delà des limites de cette étude. Nous citerons seulement, sans ordre chronologique, quelques-unes de ses meilleures toiles: *L'Incendie au village; Tziganes dans un bois; Lendemain de fête dans un estaminet de village; Bébé; Ventre affamé n'a pas d'oreilles*, excellent tableau gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts*; *Portrait de M. Ravené; Comédie d'amateurs; La Cinquantaine* et *Le Baptême*, toiles justement célèbres; *Le Repos des bohémiens; La Remontrance du curé; La Sorcière du village; Dans les transes; Le Goûter des oies*; puis une série de types populaires: *Le Joueur d'orgue*; etc.; *La Sieste; Les petits cochons; Sur une mauvaise pente; Le Modèle récalcitrant; Dans la coulisse*, excellent épisode de la vie des saltimbanques; *Tels pères, tels fils*, repas de noce en deux divisions; ici les parents, là les enfants; ceux-ci singent ceux-là, boivent, rient et embrassent leurs voisins. *Le Conseil des paysans*, peint en 1872; *Un Élève plein d'avenir; Une bonne affaire*; ces deux derniers ont figuré à l'Exposition universelle de 1878; ce sont des peintures de mœurs israélites; dans la première, le père fait la leçon; dans la seconde, le fils la met en pratique: le commerce des peaux de lapin n'a déjà plus de secrets pour lui.



En terminant, nous dirons quelques mots de *L'Enterrement*, tableau excellent, capital dans l'œuvre de notre peintre, le joyau de son exposition en 1878, à Paris. Quoi qu'il soit encore présent au souvenir de beaucoup de monde, nous croyons qu'on en lira avec intérêt la description; nous l'empruntons à notre ami Duranty, l'excellent critique dont les arts et les lettres déplorent la perte : « Cette bande d'enfants qui chantent les psaumes sous la direction d'un vieux maître, à demi insouciant et battant des pieds sur le sol, pour se réchauffer par un temps glacial; le cercueil, que les porteurs en costume noir spécial amènent par le petit escalier; l'étroite cour de la maison, le drap noir sur le brancard, le tout petit enfant ébahi, la neige sur les toits, tout vient d'une nature d'artiste rare, où la simplicité, la naïveté, l'esprit, l'observation, la tendresse s'unissent doucement et gracieusement. »

On ne saurait mieux dire ni plus juste. Nous nous arrêterons sur cette appréciation; elle présente l'avantage de résumer, à propos d'un tableau, les qualités que Louis Knaus a mises dans la plupart de ses œuvres.

ALFRED DE LOSTALOT.







## LÉON BONNAT



Il n'est pas indifférent de naître ici ou là, dans un pays de brume ou dans un pays de soleil, dans l'encaissement des vallées ou dans l'épanouissement des cimes. L'homme garde quelque chose de son terroir, quelque chose qui se retrouve plus tard dans son œuvre, qui se dégage de ses conceptions artistiques, comme le bouquet d'un vin précieux.

Léon Bonnat est né sur les bords de la Nive et de l'Adour, dans cette jolie ville de Bayonne, si élégante et si vaillante, dans cette cité vierge que quatorze assauts n'ont pu parvenir à déflorer. Ne retrouvez-vous pas dans l'œuvre du peintre et le soleil du pays natal et cette bravoure de race?

A la suite de revers de fortune, la famille de Bonnat quitte Bayonne et

s'établît à Madrid, au cœur de cette belle Espagne où sont nos châteaux, où vont nos rêves de poètes et de coloristes.

L'enfant grandit dans cette capitale pittoresque et bariolée où tout fait tableau. La vue des êtres et des choses de la rue donne à son esprit, heureusement doué, des impressions d'art profondes et fécondes. L'éducation de son œil — éducation première du peintre — se fait pour ainsi dire toute seule et sans qu'il s'en doute. Les silhouettes sont si belles, les harmonies de couleur se fondent si naturellement, les contrastes d'ombre et de lumière ressortent avec une si parfaite netteté dans l'atmosphère ambiante ! Carpeaux disait qu'en Italie, le peuple tout entier, dans les manifestations les plus ordinaires de sa vie, de son travail, de sa joie, semble poser devant l'artiste comme un modèle d'atelier. L'instinct de l'attitude, la beauté du maintien, l'intérêt du geste ne sont pas moins naturels au peuple espagnol, et particulièrement à la population madrilène. A chaque pas l'œil découvre un motif dans le



marchand d'eau d'anis criant sa marchandise, dans la cigarière piquant un œillet rouge au plus épais de ses lourds cheveux, et jusque dans le mendiant, plus superbe dans ses guenilles qu'un roi éblouissant sous la pourpre.

À Madrid enfin, le commentaire est près de la nature, commentaire génial portant les signatures de Velasquez, de Murillo, de Zurbaran, de Ribera et de Goja.

La rue et le musée impressionnèrent vivement l'imagination de Léon Bonnat, et lui enlevèrent les hésitations et les incertitudes de l'enfance. Il sentit de bonne heure sa vocation fermement arrêtée et il obéit à la force intérieure qui le poussait vers l'art de peindre.

Un jour de l'année 1847, Bonnat, qui avait alors quatorze ans, alla tout simplement se présenter chez Federico de Madrazo, le maître espagnol bien connu, et sollicita l'honneur d'être admis au nombre de ses élèves.

Le devoir de tout honnête homme à qui semblable demande était adressée en 1847 — aujourd'hui les choses ont bien changé — était de détourner le solliciteur de son funeste projet.

« La peinture ! Y pensez-vous, jeune homme ? Avez-vous réfléchi à tous les déboires de cette déplorable carrière ? Pour un qui réussit, combien d'autres, qui le valent peut-être, restent sur le pavé en proie à toutes les tortures de l'amour-propre et de la misère ? Je vous concède, hypothétiquement, que vous avez du talent ; et même, si vous y tenez, du génie. Je vous fais donc la part belle ; mais savez-vous que le propre du génie est souvent, presque toujours, d'être nié et méconnu ? Que de gloires n'ont fleuri que sur des tombes ! Il est long, il est inépuisable le martyrologe des grands peintres qui sont morts de faim sans avoir connu la joie du triomphe... Après cela, si le cœur vous en dit... »

Madrazzo

ne manqua  
pas à son  
devoir d'a-  
vertisseur ;  
mais il trou-  
va, dans  
l'enfant ti-  
mide qui  
dardait sur  
lui ses  
grands



yeux ardents, le plus obstiné des auditeurs.

A l'annonce de tous les maux dont le maître lui faisait complaisamment l'étalage :

« Soit, répondit Bonnat ; mais je veux être peintre.

— Alors, venez demain, l'atelier vous est ouvert. »

Bonnat se mit à travailler avec courage, trouvant du charme à l'étude du dessin qui le rapprochait de son but, multipliant ses efforts pour satisfaire son maître qui s'attachait de plus en plus à lui. Cependant la couleur l'attirait invinciblement. En dehors de l'atelier, il commença des études qu'il tint secrètes pendant quelque temps. Un jour, cependant, prenant Federico de Madrazzo à part, il le pria de vouloir bien regarder un tableau qu'il avait composé et peint en cachette : *Giotto devant ses chèvres*.

Madrazzo regarda cette toile un instant, puis, très joyeux, il embrassa cordialement son élève :



« Toi, gamin, tu feras ton chemin. »

Rappelé en France par un deuil de famille, Bonnat dut quitter Madrid et son excellent maître Madrazo, et se fixer à Paris.

Ce fut sous la direction de Léon Cogniet qu'il poursuivit ses études. Cogniet, comme tous ceux qui savent vraiment professer, a eu le grand mérite de ne jamais distraire ses élèves de leur voie naturelle. Respectant les qualités de chacun, cherchant à leur conserver leur originalité propre, il s'est contenté de les conseiller, de leur apprendre le métier, sans leur imposer ni son goût, ni sa manière. Aussi est-on surpris de voir quelle



belle pléiade d'artistes, de talents très différents, est sortie de son atelier. En 1857, Léon Bonnat entra en loge et concourut pour le prix de Rome. C'est une erreur qu'il faut lui pardonner en faveur de son jeune âge. Bonnat avait toutes les qualités pour atteindre la maîtrise ; mais il n'avait pas la médiocrité patiente qui recueille les prix de thème grec ou les prix de Rome.

En cette année 1857, M. Sellier obtint le premier prix ; M. Hector Leroux reçut le second premier grand prix ; Léon Bonnat n'eut que le second prix.

Le second prix ne lui donnait pas le droit d'aller à la Villa-Médicis. C'était regrettable. Après avoir travaillé en Espagne et en France, il est utile de vivre un peu en Italie. Madrid, Paris, Rome, sont les trois

grandes écoles de l'art. Heureusement pour l'avenir de Bonnat, sa ville natale lui fournit les moyens d'aller peindre sur les bords du Tibre.

A partir de ce moment, c'est par des œuvres d'un intérêt très varié que Léon Bonnat marque chacune des années de sa vie.

Je noterai d'abord, en dehors des nombreuses études peintes en Italie, les trois tableaux que Léon Bonnat exécuta à Rome et qui ont figuré au Salon.

Ce sont :

*Le bon Samaritain*, exposé en 1859 ;

*Adam et Ève retrouvant le corps d'Abel*, exposé en 1861 ;

*Saint André en croix*, exposé en 1863.

Immédiatement après parut la *Pasqua Maria*, cette adorable figure faite d'après un petit modèle d'Italie qui devint grande dame.

Lorsque le public eut vu ces quatre tableaux, il ne douta plus de la valeur de l'artiste qui les avait signés, ni du brillant avenir qui l'attendait. Le jury ne fut pas aveugle non plus. Il décerna à Léon Bonnat une médaille de seconde classe en 1861 et lui accorda un rappel de médaille en 1863.

La conquête de l'opinion fut, on le voit, rapidement faite par le jeune maître, conquête complète, que Bonnat a su conserver et affermir par la production d'œuvres maîtresses dans des genres très différents.

C'est un large talent que le sien, un talent de grande envergure,



qui méprise les spécialités étroites où l'âpreté des marchands et le goût imitateur du public tendent toujours à confiner l'artiste. Léon Bonnat n'est pas d'un esprit à supporter cette contrainte. Sa fantaisie reste libre et son art reste fier. Il n'écoute que son inspiration et passe, au gré de son caprice, du tableau de genre à la peinture religieuse, et de la peinture religieuse au portrait.



Pour éviter la sécheresse d'une énumération successive de ses œuvres dans l'ordre de leur apparition au Salon, il nous paraît préférable de diviser en trois groupes les toiles de Léon Bonnat et de rappeler, à propos des principales d'entre elles, les appréciations de critiques autorisés.

Les tableaux de genre qu'il a exposés jusqu'à ce jour portent les titres suivants : *Paysans napolitains devant le palais Farnèse, à Rome* (Salon de 1866); *Ribera dessinant à la porte de l'Ara Cœli, à Rome* (Salon de 1867); *Une rue à Jérusalem* (Salon de 1870); *Cheik d'Akabah* (Salon de 1872); *Barbier turc*; *Scherzo* (Salon de 1873); les *Premiers pas* (Salon de 1874); *Barbier nègre, à Suez* (Salon de 1876).

Dans ces œuvres, dont les sujets sont très variés, ce que l'on admire avec raison, c'est l'impeccable sûreté du dessin, la vigueur et l'éclat du ton, la facture des morceaux, qui reste large et franche tout en étant très poussée; c'est aussi le sentiment très vrai de la nature, la finesse de l'observation et l'union intime de deux qualités qui s'excluent trop souvent : la force et le charme. Il y a de la grâce dans les tableaux de M. Bonnat, dans les *Premiers pas*, dans le *Scherzo* notamment; mais cette grâce n'est pas mièvre; elle est simple et naturelle. Elle ne fait pas tomber l'œuvre dans le *joli*, elle la maintient dans le *beau*.

Je retrouve dans mes notes l'article que mon ami Jules Claretie a consacré au Salon de Léon Bonnat en 1873, c'est-à-dire pendant l'année où le maître a le plus sacrifié au genre. On relira sans doute avec intérêt l'appréciation d'un critique aussi compétent sur le *Scherzo*:

« Ce *Scherzo*, c'est une mère italienne riant d'un beau et bon rire à sa fille qui se tord de joie sur ses genoux. Impossible d'être à la fois plus mâle et plus charmant que ne l'a été M. Bonnat dans cette jolie



scène. Il y a du soleil dans ce duo, et ces deux rires, le rire maternel et le rire enfantin, s'épanouissent, clairs et sains, comme dans une atmosphère lumineuse. Les dents, les lèvres de la petite fille sont adorables. Et quelle richesse de tons dans les couleurs des vêtements, dans ces bleus, ces jaunes, ces reflets de cuivre, ces *accessoires* illuminés pour ainsi dire d'une lumière qui tombe par en haut ! »

Dans la peinture religieuse, Léon Bonnat a été plus heureux encore. Ce genre, qui exige tant d'élévation dans la pensée, tant de science et d'imagination dans la composition, tant de puissance et de style dans l'exécution, convient à son talent, à ses aspirations, à ses souvenirs. Pendant les années d'enfance qu'il a vécues à Madrid, pendant les années de jeunesse qu'il a passées à Rome, le maître s'est pénétré de la grandeur du christianisme dans l'ombre pieuse des belles cathédrales, dans la fraîcheur religieuse des musées. L'art des écoles anciennes, qui a éveillé sa vocation, respire une foi ardente. A ces époques éteintes, c'était une gloire pour le plus grand artiste de décorer une chapelle. On n'avait pas inventé les chemins de croix en chromo qui se vendent à la grosse, ni les fabriques de Vierges et de Saints en plâtre qui s'expédient à la douzaine contre remboursement. Le peintre n'entrait pas dans le temple comme un marchand; il était quelque chose entre le diacre et le pontife. Il se rapprochait, quand il ne le dépassait pas, du prédicateur. Il interprétait les saintes Écritures, et l'enseignement religieux de ses œuvres pénétrait plus profondément dans les cœurs des fidèles que la voix monotone du prêtre lisant l'évangile à l'autel. *I buoni cristiani sempre facevano i buoni scultori*, disait Michel-Ange.



A moins de posséder la foi des anciens âges, ou d'avoir l'imagination

assez puissante pour évoquer ce passé, on ne peut aujourd'hui faire œuvre qui vaille en matière religieuse, et c'est pourquoi le nombre de nos contemporains qui cultivent ce genre avec succès est si petit.

Ce sera l'un des grands titres de gloire de Léon Bonnat d'avoir renouvelé la peinture religieuse en France par une suite d'œuvres dont voici la liste :

*Le bon Samaritain*  
(Salon de 1859);

*Adam et Ève retrouvant le corps d'Abel*  
(Salon de 1861);

*Saint André en croix* (Salon de 1863);

*Saint Pierre* (Salon de 1884);

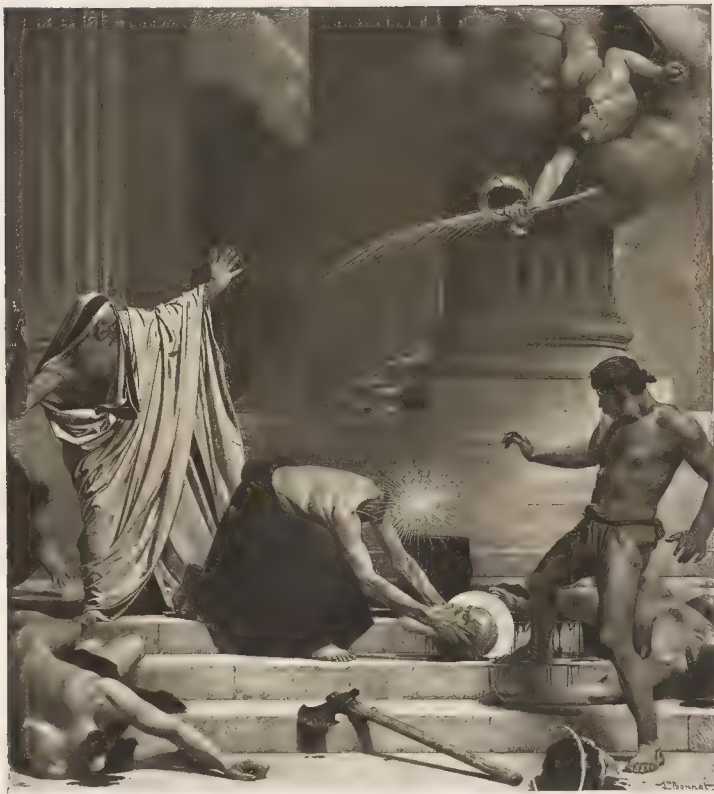
*Saint Vincent de Paul prenant les fers d'un galérien* (Salon de 1866);

*L'Assomption* (pour la chapelle de la Vierge, dans l'église Saint-André, de Bayonne. Médaille d'honneur, Salon de 1869);

*Le Christ* (pour l'une des salles de la Cour d'assises au Palais de Justice. Salon de 1874);

*La Lutte de Jacob*  
(Salon de 1876);









*Job* (Salon de 1880).

*Martyre de saint Denis*, destiné au Panthéon (Salon de 1885).

Dans ces belles pages, ce qui me frappe, c'est l'accord tout nouveau que M. Bonnat établit entre la partie idéaliste, religieuse, chrétienne de son sujet et la réalité très intense des personnages mis en scène. L'Écriture a trouvé en lui un commentateur naturaliste. Le Fils de Dieu s'est fait homme; son supplice n'est pas un leurre, c'est un supplice réel. Jésus a souffert et est mort pour nous sur le bois de justice. Des clous ont traversé ses pieds et ses mains et y ont fait d'atroces blessures; la couronne d'épines a déchiré son front. Ses jambes se sont gonflées et tuméfiées dans la cruelle posture du crucifié. Le martyr était de chair et d'os, quoique d'essence divine. Dès



lors, les phénomènes qui accompagnent d'ordinaire le supplice doivent se manifester chez lui comme chez le bon et le mauvais larron. Plus il a souffert, plus ses plaies sont profondes, et plus nous devons l'aimer. Voilà la doctrine selon Bonnat, et je suis de ceux qui s'y rallient.

Ce reproche de réalisme se retrouve souvent dans les appréciations des tableaux religieux de M. Bonnat. Mais n'est-ce pas précisément l'un des côtés intéressants et originaux de son œuvre? Ce caractère de naturalisme, de précision, cet esprit scientifique qui se trahit dans la littérature, dans la poésie, dans la musique, et jusque dans nos mœurs, est la marque distinctive de notre temps. Léon Bonnat reste de son siècle, et ce réalisme donne, mieux que le millésime, la date de ses tableaux. *Job*, *Jacob* luttant avec l'ange, le *Christ*, sont conçus selon l'esprit moderne, affamé de vérité. Je ne vois pas que les hautes conceptions du christianisme aient à perdre en prenant du corps et de la substance.

Théophile Gautier, jugeant l'*Assomption de la Vierge* de Bonnat, formule ainsi ses critiques et ses éloges :

« Le tableau de M. Bonnat, destiné à une église de Bayonne, affecte

la forme ogivale, très favorable à l'arrangement du sujet. Autour d'un sarcophage antique où l'on distingue des génies funèbres ailés soutenant un disque, les apôtres sont agenouillés dans des poses de surprise et d'adoration. Quelques-uns, relevant la tête, suivent du regard la Mère du Sauveur qui s'élève dans le ciel, assise sur un nuage et soutenue par des anges, au milieu d'une draperie volante, arrondie en nimbe, et que pénètre une lueur d'auréole. La pointe de l'ogive se trouve bien remplie par ce groupe céleste qui pyramide, tandis que la composition s'étend en large dans le bas, qu'occupent les douze apôtres réunis autour du tombeau que vient de quitter la Vierge.



« Rien ne ressemble moins aux scènes épisodiques de la vie italienne qui ont fondé la réputation de M. Bonnat, que cette *Assomption*. Le peintre d'histoire diffère en lui totalement du peintre de genre. Autant le peintre de genre était fin et délicat, autant le peintre d'histoire se montre vigoureux et farouche. Dans cette nouvelle manière, il semble préférer la laideur originale à la beauté classique et se préoccuper beaucoup plus du caractère que du style. Ce n'est ni chez Raphaël, ni même chez Titien qu'il cherche ses inspirations. Il appartient plutôt aux naturalistes qu'aux idéalistes et il se rapproche beaucoup sous ce rapport de l'école napolitaine.

En regardant l'*Assomption de la Vierge* de M. Bonnat, notre pensée s'est involontairement reportée à l'église des chevaliers de Malte et à Matias Preti. Qu'il ne se choque pas du rapprochement : c'est un très grand peintre que le Calabrese. Par exemple, nous croyons que Preti, en accentuant avec la même énergie de dessin et de couleur les types des apôtres prosternés, aurait donné plus d'élégance et de légèreté à la Vierge, que nous trouvons un peu lourde chez M. Bonnat ; il eût mieux fait sentir la différence qui doit



exister entre la partie céleste et la partie terrestre du tableau. Il n'eût pas fait ce pied informe et sabré de hachures transversales de l'apôtre agenouillé vers la gauche, à côté du sarcophage....

« Mais laissons là ce détail pour admirer la solidité, la couleur et l'éclat mat de cette peinture robuste dont les défauts ne viennent que d'un excès d'énergie, et louons sans restriction chez le jeune artiste les mâles qualités qui lui ont valu l'honneur insigne de la grande médaille. »

C'est surtout sur le *Job* que la critique s'acharna, ayant quelque peine à se faire à cette conception nouvelle du beau. Et cependant le beau en art ne réside pas uniquement dans le beau physique. Le peintre n'est pas condamné à ne représenter



présenter éternellement que le divin Apollon et la chaste Diane. Caliban est beau; Quasimodo est beau. Shakespeare et Hugo sont d'accord avec le créateur de *Job* pour trouver un autre genre de beau que le beau classique, dans le caractère et l'expression.

Moins militant comme tendance, moins moderne, le tableau de *Saint*

*Vincent de Paul* a obtenu, au contraire, l'admiration unanime du public et de la critique. *Le Martyre de saint Denis* a eu le même bonheur. C'est une œuvre d'une rare puissance d'exécution. La facture originale du maître, son procédé personnel adaptant les hachures au jeu du pinceau s'affirment hautement dans cette toile.

M. Bonnat, que nous avons vu intéressant et charmant dans la facture du tableau de genre, puissant et personnel dans la peinture d'histoire, a aussi traité le portrait avec un incomparable talent et une incontestable supériorité. Aux prises avec l'austérité et la monotonie du costume moderne, il a su, sans faire miroiter les accessoires, animer les figures de ce temps de leur pensée propre, de ce reflet particulier que l'intelligence met au front et dans les yeux d'un homme de cabinet ou d'atelier. C'est surtout dans ce genre de travail qu'il a fait preuve de style. Son œuvre de portraitiste constitue une galerie historique des plus précieuses pour la postérité.

C'est en 1874 que Léon Bonnat a exposé ses premiers portraits; mais, bien avant cette date, il avait montré des têtes d'étude et des figures typiques par lesquelles il préluait avant de jouer le grand morceau.

L'un de ces préludes, le plus mélodieux peut-être, fut la *Pasqua Maria*; vinrent ensuite *Gaby* (1867) et la *Femme fellah et son enfant* (1870).

On peut diviser en deux parties les portraits peints par M. Bonnat. Les portraits de femmes et de jeunes filles, d'abord :

Portraits de M<sup>lles</sup> Dreyfus (Salon de 1874);

Portrait de M<sup>me</sup> Pasca (Salon de 1875);

Portrait de M<sup>me</sup> la comtesse de V... (Salon de 1878);

Portrait de M<sup>me</sup> la comtesse P... (Salon de 1881).

J'aime cette belle série de portraits féminins, où la grâce est noble et reste grande dame; mais, s'il n'y avait pas quelque injustice à faire un choix entre ces œuvres, je me rallierais à l'opinion d'un de mes confrères, qui s'est déclaré hautement pour les trois portraits de 1874. « Les *Portraits de mesdemoiselles Dreyfus* (trois petites filles vêtues à la turque, l'une de soie bleue, l'autre rose, l'autre d'étoffe jaune) sont une chose tout à fait charmante et gaie. Cela fait songer, de loin, et dans un cadre beaucoup moindre, à l'admirable tableau de Van Dyck qu'on voit à Turin, les *Enfants de Charles I<sup>er</sup>*, qui, à eux trois, dans leurs vêtements de soie, forment tout justement un drapeau tricolore. »

La série des portraits d'hommes comprend les noms suivants :

Léon Bonnat par lui-même (Salon de 1875); Thiers (Salon de 1877); le comte de Montalivet (Salon de 1878); Victor Hugo (Salon de 1879); M. Grévy (Salon de 1880); Léon Cogniet (Salon de 1881); Puvis de Chavannes (Salon de 1882); M. Morton, ministre des États-Unis (Salon de 1883).

Voilà de grandes et d'intéressantes figures qui ont leur place marquée dans l'histoire. Je ne parle pas seulement de MM. Thiers et Grévy, chefs d'État, ni de MM. Montalivet et Morton, hommes politiques considérables; mais surtout de Victor Hugo, de Cogniet et de Puvis de Chavannes, qui ont assuré l'immortalité à leur nom.

Ne pouvant décrire tous ces illustres, je me bornerai à reproduire un article de M. Bergerat sur le portrait de notre regretté Victor Hugo :

« Je ne sais trop comment un autre peintre que Bonnat se serait tiré du thème sévère et puissant que propose aux portraitistes le visage auguste du plus grand poète moderne. Là, point d'accessoires séduisants, point d'étoffes brillantes, rien qui puisse soulager l'angoisse d'une âme d'artiste face à face avec le génie tangible et visible. Dans notre école contemporaine, Léon Bonnat seul était de taille à s'entreprendre à pareille tâche. Mais quelle grosse partie il jouait là ! Car, cette fois, ce n'était plus devant le public, mais devant l'immortalité qu'il plaçait son chevalet. En art, Léon Bonnat est un mâle et un intrépide; il a accepté l'œuvre dans sa formidable simplicité : Victor Hugo, en redingote noire, assis dans un fauteuil, la main dans le gilet et regardant fixement devant lui. Ceux qui ont eu l'honneur inoubliable d'être admis dans l'intimité du poète connaissent bien ce regard noir, profond, et qui rayonne en dedans. C'est le regard de celui qui voit au delà des choses. Comment Léon Bonnat est arrivé à le saisir, je l'ignore; mais ce sera sa gloire éternelle. La façon dont le maître est accoudé sur le gros livre est une de ces trouvailles expressives que la nature seule donne et que Bonnat s'est contenté de lui emprunter. Quelle puissance il y a là, et comme cette main, repliée sur la tempe, soutient ce front plein de pensées ! Par un artifice qui lui est familier et dont il a emprunté le secret à Rembrandt, le peintre a fait ressortir la tête et les mains sur un fond noir brun, qui lui a permis cependant de modeler les noirs du vêtement dans toutes leurs nuances de gris étouffés. Mais qu'allais-je parler métier devant un pareil tableau, l'un des monuments de l'histoire du dix-neuvième siècle, et quels éloges peut-on adresser à l'artiste qui a pu, à force de science et de sincérité, rester maître devant un tel maître ? »



Quant au portrait de Bonnat, c'est une simple et vigoureuse étude où le peintre s'est amusé à reproduire son brun et énergique visage, avec cette flamme du regard qui étonnait Madrazzo, il y a trente-sept ans, et qui pétillait plus vive que jamais dans l'ombre de l'arcade sourcilière.

L'élève de l'atelier de Madrid, commandeur de la Légion d'honneur depuis 1882 et membre de l'Institut, a succédé à M. Hébert dans la direction d'un très important atelier d'élèves et dans l'enseignement fondé par son ancien maître Cogniet. Nul mieux que lui n'était à même de remplir cette belle et haute mission d'éducateur pour laquelle il faut l'urbanité du caractère, le respect des tendances de chacun et l'autorité d'une œuvre incontestée.

SAINT-JUIRE





## ALMA - TADÉMA

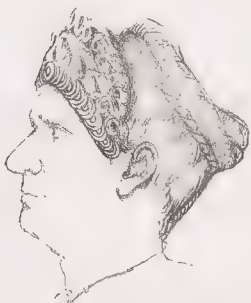


Le 8 janvier 1834 devait faire époque à Dronryp, petit village pittoresque de la Frise hollandaise, car il naissait au notaire Peter Tadéma, homme de talent, un fils appelé à devenir un des peintres modernes les plus remarquables. Du reste, le nom de cette ancienne famille de Frise était loin d'être obscur; on le retrouve dans les légendes qui ont trait à la formation du Zuyderzée, mais sans le préfixe Alma, que le peintre reçut de son parrain, et qu'il porta toujours depuis.

Tout petit, son joujou favori était un crayon, et l'on raconte qu'à l'âge de quatre ans, poussé par cette sûreté d'instinct qui ne l'abandonna jamais, il indiqua, dans le dessin d'un artiste, une erreur que celui-ci eut la rare sagesse de rectifier. Et ce fut à cet âge si tendre que Laurence perdit son père. La famille était nombreuse, la fortune médiocre, mais la veuve, bien que délicate, était à la hauteur de

sa tâche; les difficultés ne l'effrayèrent pas, et, douée d'une force de volonté à toute épreuve, elle apprit à son fils à regarder les obstacles en face et à les vaincre. Cette éducation devait porter ses fruits, car, malgré les dispositions remarquables de l'enfant pour la peinture, et malgré ses prières pour qu'il lui fût permis de s'y consacrer entièrement, sa mère et ses tuteurs avaient décidé qu'on lui ferait suivre les cours universitaires.

Laurence fut donc envoyé, bien malgré lui, au collège de Leeuwarden; cependant, l'étude des classiques grecs et latins éveilla bientôt sa curiosité: il voulut se familiariser avec les anciens et avec leur mode de vie qu'il



devait nous faire connaître plus tard, par ces toiles qui sont comme autant de révélations. Mais, pendant ces années de collège, ce n'est qu'entre temps, aux heures de récréation, à celles prises sur le sommeil, qu'il se livre à ses instincts d'artiste. Il a obtenu de sa mère de le réveiller au petit jour en le tirant par un cordon qu'il s'attache au pied avant de s'endormir. Et n'admirez-vous pas avec nous cet enfant secouant la torpeur qui menace de l'envahir, se livrant avec courage à son occupation favorite? Il n'avait d'autre maître

qu'un professeur de dessin, élève du grand Van der Kooy, le David de la Hollande; mais il travaillait avec tant d'ardeur que, dès l'année 1851, son premier tableau, le portrait de sa sœur, fut exposé en Hollande. Vers la même époque, il se peignit lui-même; ce portrait, aujourd'hui dans le cabinet de travail de sa fille aînée, est peut-être un peu dur de ton; pourtant, la vigueur du dessin révèle la main qui sera celle d'un maître, et le fond dénote déjà cette préférence marquée pour l'étude de l'architecture et de la perspective.

Ces premières années furent, dans la vie d'Alma-Tadéma, une période d'angoisse: lui faudra-t-il éteindre à tout jamais le feu sacré qui le porte vers son idéal, et suivre la carrière aride de l'étude sans but?

Laurence avait quinze ans; il était pâle et maladif, et le corps dépérit bientôt dans la lutte qui se faisait dans cette âme à la fois si tendre et si ardente. Tout travail devint une fatigue insurmontable. Les médecins appelés déclarèrent que Laurence portait en lui les germes de la phthisie,



et qu'il n'atteindrait pas l'âge d'homme. Alors la pauvre mère désespérée, voulant qu'au moins les dernières années de son enfant fussent des années de bonheur, lui rendit le libre exercice de ses pinceaux.

Nous bénissons tous aujourd'hui cet arrêt des médecins, car, dès que le jeune artiste put donner libre cours à ses aspirations et vivre pour l'art, le mal qui le minait fut vaincu, et vaincu pour toujours.



Mais où trouver l'école propre à développer son talent? Il s'adressa en vain aux artistes hollandais, ceux-ci ne le comprirent pas. Il se rendit à Anvers, où régnait à cette époque une grande activité artistique, et où l'on était en plein romantisme.

Alma-Tadéma se sentait attiré vers l'école flamande : il entra à l'Académie, alors sous la direction intelligente de Wappers. D'une nature énergique et persévérante, Alma-Tadéma ne connut plus le repos; n'avait-il pas à réparer des années perdues? Fort de sentir sa vocation comprise, il s'y adonna avec ardeur mais il voulut aller plus loin. La voie qu'il suivra plus tard est indiquée par les sujets qu'il choisit : presque tous sont empruntés à l'histoire légendaire, où il lui fallut deviner et reconstruire. Impossible, hélas! de juger de ces études, car, ne pouvant atteindre au but rêvé, la main de l'artiste les a détruites sans remords. Rien ne sortira de l'atelier qui ne réponde au moins en partie à ce qu'il désire faire. Du reste, nous voyons encore aujourd'hui chez le grand artiste le même sentiment qui le faisait agir à cette époque. Il sacrifie le travail de plusieurs semaines pour arriver à rendre le ton voulu, à reproduire avec fidélité les détails d'expression et de science que ne saurait apprécier une personne sur mille. La plupart de ses tableaux en recouvrent d'autres aussi beaux, et c'est sans regret qu'il efface des figures et des détails qui nous auraient charmés. Mais l'artiste, le poète qui voit plus loin, nous dit « que l'art est un



sacerdoce; que tout artiste doit effacer et refaire son œuvre jusqu'à ce qu'il ait approché quelque peu de la splendeur du vrai. »

En 1863, Alma-Tadéma eut la douleur de perdre sa mère, qu'il adorait, et qui était venue avec sa sœur le rejoindre à Anvers. Il est triste de penser qu'elle n'ait pas vécu assez longtemps pour jouir de la réputation de son fils; mais elle put du moins voir le tableau qui fut le commencement de son succès : *L'Éducation des petits-fils de Clotilde*, exposé à Anvers en 1861. Ce fut le premier tableau peint sous l'influence de Leys, dont il tient encore



aujourd'hui à se dire l'élève, et cela à plus d'un titre. Il pouvait d'autant mieux profiter de ses conseils qu'il travaillait à ses tableaux comme le faisaient autrefois les jeunes élèves à l'époque du grand art. L'exactitude des détails archéologiques et historiques du tableau que nous venons de citer, la vigueur du coloris, la manière dont le sujet est traité, le fini de la vieille école hollandaise joint au sentiment du beau de l'école française moderne, annonçaient l'artiste que nous connaissons aujourd'hui. La Société pour l'encouragement des Beaux-Arts d'Anvers lui acheta ce tableau de *Clotilde* pour la misérable somme de 1,600 francs; mais peu lui importait, sa réputation était faite.

Les chroniques de l'époque si obscure des Mérovingiens l'attiraient irrésistiblement, comme nous le prouvent son tableau de *Gontran-Boson*, et celui de *Prétextat adressant des reproches à Frédégonde qui vient le visiter à son lit de mort*.

Du reste, en 1878, Alma-Tadéma puisa encore aux mêmes sources lorsqu'il fit son grand tableau de *Frédégonde*. La reine répudiée assiste de sa fenêtre aux fêtes nuptiales de sa rivale Galswinthe, sœur de la reine Brunehaut. C'est dans ce tableau surtout que le peintre a su rendre avec une intuition merveilleuse la splendeur barbare, la passion indomptée, la transition du paganisme au christianisme qui caractérise cette époque.

« Pourquoi donc peignez-vous toujours des barbares? » lui demanda-

t-on un jour. « Le fait est, » répondit-il, « qu'ils ne valent pas grand'chose; mais, que voulez-vous, ils sont si pittoresques! »

Mais les siècles barbares ne devaient pas seuls occuper cet artiste, qui est par excellence le peintre de tout ce que la civilisation a créé pour

embellir la  
vie et pour la  
faire aimer.  
Alma-Tadéma tourna  
donc ses regards vers la  
source de  
toute culture,  
vers le grand  
pays mysté-  
rieux d'Isis et  
d'Osiris, vers  
la Grèce et  
Rome, et sur-  
tout vers la  
Rome impé-  
riale.

Traiter  
son thème  
favori d'a-  
près le point  
de vue stric-  
tement ar-  
chéologique,  
et décrire



l'antiquité classique en copiant servilement ce qui nous en reste, n'entraî-  
pas dans les idées d'Alma-Tadéma. Il voulait nous montrer que l'Égypte  
était autre chose qu'un empire, qu'il y avait vécu des hommes et des femmes  
ayant éprouvé des joies et des douleurs semblables aux nôtres; et ceux qui  
ont pu voir ces toiles si riches d'instinct poétique, de conceptions hardies  
et originales, peuvent s'écrier avec nous que le maître a véritablement fait



revivre les temps disparus. Citons quelques-uns de ces tableaux : *Comment on s'amusait en Égypte il y a 3,000 ans*; *Un Égyptien debout contre sa porte entr'ouverte*; *Les Joueurs d'échecs*; etc. Son plus beau tableau égyptien est à coup sûr celui tiré de la Bible : *La Mort du premier-né*. Prières, offrandes, chants sacrés n'ont pu prévaloir contre la mort : la terrible vengeresse est entrée dans la demeure royale, et le fils aîné de Pharaon git sans vie sur les genoux de son père. Regardez cette immobilité égyptienne de Pharaon, qui veut paraître calme, mais dont les lèvres tremblantes trahissent



malgré lui l'émotion contenue. Ce tableau, d'un sentiment si profond, nous paraît le plus merveilleux, le plus pathétique et le plus vivant qu'ait peint le maître.

Bien que la composition dans son ensemble et dans ses détails soit triste, l'impression qu'elle laisse n'a rien de pénible. Le peintre du monde joyeux et sensuel des anciens ne comprend pas les sentiments complexes du genre

moderne. En principe, Alma-Tadéma a horreur du faux, du forcé; rien de morbide dans sa nature.

En 1864, Alma-Tadéma épousa une Française, M<sup>lle</sup> Marie-Pauline Gressin Dumoulin du Bois-Girard. Trois enfants, deux filles et un fils, furent le fruit de cette union, mais le fils ne devait pas perpétuer le nom de son père. En 1869 il eut la douleur de perdre sa femme, et une année plus tard, Alma-Tadéma qui, à l'époque de son mariage, s'était fixé à Bruxelles, quitta cette ville pour aller habiter Londres.

L'Angleterre, son peuple, ses institutions lui étaient sympathiques, et à plus d'un titre : n'est-il pas, lui aussi, issu de la race anglo-saxonne? Les paysans frisons ne parlent-ils pas encore presque le même idiome que celui des Anglo-Saxons en Écosse, où il se conserve encore aujourd'hui?

Puis ce fut en Angleterre qu'il devait, en 1871, connaître de nouveau le bonheur domestique, et qu'il put donner à ses deux filles une seconde mère dans la personne de M<sup>lle</sup> Laura-Thérèse Epps, artiste de cœur et de talent, dont les tableaux ont souvent été remarqués aux Salons et aux Expositions internationales de Paris.

En 1873, il reçut de la reine Victoria des lettres patentes de naturalisation, et il est aujourd'hui fier de se dire sujet de la Grande-Bretagne.

Guidé par l'expérience de la vie des grands maîtres, Alma-Tadéma a pour théorie que de voyager comme élève ne sert qu'à dérouter un artiste au début de sa carrière; aussi refusa-t-il dans sa jeunesse toutes les offres qui lui furent faites de voyager.

Il ne vit absolument que l'art qui l'entourait, jusqu'à ce qu'en 1861 le succès de son tableau *L'Éducation des petits-fils de Clotilde* lui eût appris qu'il avait trouvé sa voie. Alors, sentant qu'il pourrait maintenant voyager avec fruit, il quitta Anvers et alla étudier l'art allemand à l'Exposition de Cologne. L'année suivante, en 1862, il vint à Londres pour y voir l'Exposition universelle.

Il ne vit Rome qu'en 1863. Depuis, il visita souvent l'Italie, qu'il aime en fils reconnaissant. Mais il n'a jamais été en Grèce ni en Égypte; l'Orient lui a en quelque sorte été révélé par son imagination créatrice, aidée de ses études archéologiques. Il ne vint à Paris qu'en 1864, lorsqu'il obtint la médaille d'or pour son tableau *Il y a trois mille ans*.

On comprend que plus tard Alma-Tadéma ait tiré ses sujets du Latium et du pays des Hellènes. Quelles autres civilisations réunissent ces traits caractéristiques pour lesquels il a tant de sympathie? Qu'il nous soit ici permis d'insister sur un point : les tableaux que le maître nous donne ne sont pas des scènes modernes travesties en scènes classiques à l'aide de vêtements et d'accessoires, ni des imitations serviles de peintures pompéiennes, comme on en voit tant, aujourd'hui que l'Orient est à l'ordre du jour. Alma-Tadéma saisit les vestiges des mœurs et des coutumes telles qu'elles survivent dans les monuments et dans la littérature, et se pénètre si bien de la vie réelle, de l'atmosphère morale de ces peuples morts depuis des siècles, qu'il les fait revivre pour nous comme des êtres humains que nous comprenons.

Nous les accompagnons aux jeux publics, au forum, au temple, à leurs affaires; nous assistons à la *Fête des Vendanges*, aux *Danses pyrrhiques*.

Nous voyons Phidias montrant avec un noble orgueil les frises immortelles de l'Acropole aux connaisseurs de l'art.

Nous nous croyons à Rome en regardant Tarquin le Superbe



abattre les têtes les plus hautes des pavots de son jardin; nous suivons du regard Agrippa allant donner audience à ses clients, et nous sommes présents lorsque les prétoriens proclament empereur ce pauvre Claude, qui, caché derrière un rideau, semble paralysé par la peur. Alma-Tadéma nous fait connaître aussi les *Fêtes intimes* des Romains. Grâce à lui, nous assistons à leur sieste, nous pénétrons dans le tepidarium où de belles jeunes femmes et de charmantes jeunes filles prennent leurs ébats. Là, de grandes dames romaines jouent

avec leurs animaux favoris : ici, d'illustres sénateurs qui, pendant la grande chaleur de l'été, ne trouvent pas d'occupation plus noble, pour se reposer des fatigues du repas, que de s'enivrer du parfum des fleurs en écoutant une musique douce et langoureuse; il nous semble







presque entendre leurs déclarations d'amour; nous sommes chez eux, nous vivons de leur vie.

Les odes d'Horace, les chants d'amour de Catulle et d'Anacréon, les idylles de Théocrite prennent vie devant nos yeux.

Croyez-vous qu'il soit facile  
De nous rendre ainsi vivant  
Théocrite de Sicile?  
Il veut un pinceau docile  
De poète et de savant,  
Ce maître du doux Virgile.

Mais en nous rendant spectateurs de la vie des anciens, en nous les montrant débarrassés des chaînes de l'étiquette, Alma-Tadéma écarte d'eux tout mélange de moderne; il n'oublie pas de noter avec un soin particulier que ces peuples vivaient dans un monde intellectuel différent du nôtre, et que leur vie et leur caractère portaient l'empreinte de cette différence.

Ses bacchanales gardent la mesure, on y sent l'enthousiasme religieux et la joie de vivre, sans la frénésie extravagante de la passion sensuelle. Il y a du mouvement, de la vie, mais les limites du pittoresque ne sont jamais dépassées. Alma-Tadéma n'est jamais théâtral.

« Tout ce qui concerne mon art, » a-t-il dit, « est l'expression d'une idée; mes tableaux représentent différents sujets, mais je n'y ai exprimé qu'une recherche artistique homogène. »

La réputation d'Alma-Tadéma est universelle; les honneurs et les décorations lui ont été décernés de tous côtés.

Malgré la fertilité de son cerveau, malgré son travail incessant, il ne peut suffire aux nombreuses commandes qui lui arrivent. Doué d'une grande habileté, il peint vite, c'est vrai, mais avec trop de soin et de conscience pour jamais finir à la hâte un de ses tableaux, dont le moindre



lui a coûté infiniment de patience et d'étude. Il a pris, comme les musiciens, la louable habitude de numéroter chacune de ses œuvres; nul doute n'est donc possible quant à leur ordre chronologique.

Heureusement pour lui et pour le public, Alma-Tadéma n'est pas gâté par le succès; il devient, s'il est possible, encore plus exigeant et plus critique pour son travail. Il ne perd jamais de vue que noblesse oblige; aussi la poursuite de son idéal, le vrai, est-elle incessante. Il n'y a pas de plaisir plus vif que de le voir manier le pinceau, ou indiquer rapidement,

pour une œuvre nouvelle, des traits dont chacun aura un but ou racontera un fait. Dans sa manière de faire, dans le fini qu'il y apporte, Alma-Tadéma est resté Hollandais, et surtout dans sa recherche de lumière; il nous rappelle alors Peter de Hooghe, le grand maître de sa patrie.

La nature d'Alma-Tadéma est aussi chaude que son art; l'indulgence fait le fond de son caractère; mais, en principe,

il a une sainte horreur de toute négligence dans le travail, surtout en peinture: « J'aime trop mon art, » dit-il, « pour admettre qu'un tableau bâclé soit une œuvre d'art, et cela m'enrage de voir que souvent le public l'accepte pour telle. »

On est heureux de pouvoir ajouter que l'homme vaut le peintre. Plein de cœur, il est toujours prêt à venir en aide à ceux qui s'adressent à lui. — *L'Escalier*, par exemple, dont une gravure accompagne ces pages, fut donné par lui, en 1870, à la loterie ouverte au profit des paysans français.

C'est par le portrait qu'Alma-Tadéma a débuté, et il s'en est occupé très sérieusement depuis quelques années. Citons le portrait de Hans Richter, le grand chef d'orchestre viennois, qui a fait revivre à Londres le



nom de Berlioz; celui de Ludwig Barnay, l'acteur hongrois, représenté dans le rôle de Marc-Antoine; puis ceux du comte Bylandt et de la duchesse de Cleveland, exposés, en mai 1883, dans Grosvenor Gallery; le premier si vivant, et dont les mains seules feraient comprendre la science de Lavater; le second, un chef-d'œuvre de carnation, et dans lequel se voit surtout la prédilection d'Alma-Tadéma pour les gothiques, comme aussi dans son portrait de sa seconde fille. Et n'oublions pas de mentionner ses portraits-tableaux, parmi lesquels le plus réussi est celui de M<sup>me</sup> Semon, si bien connue dans le monde musical sous le nom de M<sup>lle</sup> Redecker; elle chante debout, accompagnée par son mari.

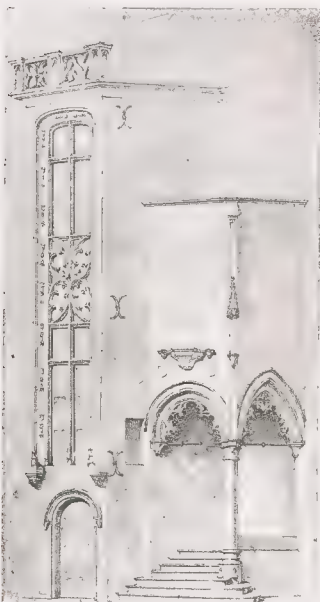
Cependant, ce n'est pas comme portraitiste qu'Alma-Tadéma atteindra jamais ses plus grands triomphes, ni comme peintre de portraits qu'il passera à la postérité, quelque excellentes que soient ses œuvres en elles-mêmes, à l'exception de deux portraits, celui du sculpteur italien Amendola et celui du graveur d'eau-forte hollandais Læwenstam. Ce ne sont pas là les portraits que la postérité appréciera, qu'elle ait ou non connu les originaux; car l'expression de la physionomie n'est pas le fort d'Alma-Tadéma, c'est là le côté faible de son art, mais c'est aussi ce qui lui permet de si bien reproduire le caractère classique. Il sait bien mieux rendre les traits stéréotypés, l'expression immobile des Grecs et des Romains d'autrefois, qu'il ne sait reproduire nos personnages modernes, avec leurs sentiments complexes, leur nervosité exagérée. Il ne les comprend ni par tempérament ni par race. Pour lui, les événements et les sentiments sont simples, directs, comme ils étaient, ou comme nous supposons qu'ils l'étaient dans les heureux temps passés, avant que le monde eût été saisi par la fièvre d'analyse d'aujourd'hui; aussi les meilleures œuvres de Tadéma seront toujours celles qui reproduisent les époques reculées de l'antiquité.

Il serait puéril de spécialiser là où presque tout est supérieur, mais ses chefs-d'œuvre dans ce genre sont peut-être la *Galerie de peinture* et la *Galerie de sculpture*, dans lesquels des amateurs romains visitent les ateliers des artistes, leurs contemporains, admirant et critiquant leurs œuvres, comme cela se pratique encore de nos jours. Ces deux œuvres peuvent, à coup sûr, être considérées comme typiques de la manière d'Alma-Tadéma. Toutes deux abondent en recherches archéologiques, toujours exactes dans le moindre détail; toutes deux font valoir au plus haut degré la faculté d'imitation extraordinaire de l'artiste à reproduire les tissus; cependant, dans



toutes deux on peut remarquer le défaut de presque toutes ses peintures, c'est-à-dire que l'élément inanimé n'y est pas suffisamment subordonné à l'élément humain, et que, par conséquent, les marbres, les soies, les statues, les tableaux, etc., frappent l'œil aussi vivement que les personnages.

Alma-Tadéma a été enclin, ces dernières années, à répéter le même motif avec de légères modifications. Cela provient plutôt du désir d'approcher



d'avantage de la perfection que d'un affaiblissement de la faculté créatrice.

Ce trait se remarque spécialement dans la gracieuse idylle d'une jeune fille assise sur un tertre, au delà duquel on aperçoit la mer bleu foncé du Midi. Son fiancé est étendu sur un banc à ses côtés; il paraît saisir les draperies de sa robe blanche, dans une attitude suppliante, ou bien lui offrir des roses qu'elle effeuille négligemment, troublée et hésitante, avant de répondre à la question qu'il lui adresse. L'artiste a reproduit cette scène à l'huile et à l'aquarelle, toujours dans de petites dimensions; elle se distingue parmi les belles œuvres du peintre par l'éclat de la couleur et le charme de l'exécution.

Une de ces variantes est exposée cette année à la Galerie Grosvenor sous le titre d'*Attente* (Expectation). Dans cette

toile, la jeune fille est assise seule, contemplant la baie d'azur et la ville antique dans le lointain, et suivant de l'œil un petit bateau à voiles qui, sans doute, lui ramène son bien-aimé. Ce petit canevas, littéralement baigné de soleil, est exquis par l'harmonie des couleurs. Le marbre blanc, éclairé par les rayons du soleil, est une merveille d'exécution, ainsi que l'arbre de Judée qui projette l'ombre de ses fleurs roses sur le banc et sur le sol.

C'est Diderot qui a prononcé cette maxime : « Le milieu explique l'homme; l'atelier commente l'œuvre. » Et cela est si vrai d'Alma-Tadéma, qu'il serait injuste de terminer un article sur son art sans décrire sa demeure,

qui est, elle aussi, une œuvre artistique sortie de son propre cerveau. L'architecture a toujours eu pour lui beaucoup de charme, et il aime passionnément à s'occuper de constructions, de combinaisons, et surtout d'ornementation d'intérieur. Comme on peut s'y attendre, vu son goût pour la couleur éclatante, les tons lumineux sont proéminents dans sa demeure. On n'y remarque aucun style, aucune époque particulière. La maison est éclectique comme l'art de son créateur. C'est naturellement l'atelier qui concentre l'intérêt. C'est une pièce carrée de dimensions modérées, située au premier étage, éclairée par une seule fenêtre haute et large. La décoration en est pompéienne comme couleur et comme effet général; les murs en sont couverts de fresques de la main même de l'artiste. Vues à une certaine distance, elles semblent représenter de graves scènes pompéiennes, mais regardées de plus près, ce ne sont que des jeux d'esprit; car cet homme de génie aime beaucoup la plaisanterie. Le plafond admirable, peint aussi de la main de l'artiste, reproduit celui des Bains de Titus, à Rome. Pas la moindre trace de fouillis artistique; on n'y voit d'autres toiles que celles auxquelles travaille le peintre. Tout est soigneusement rangé dans les cases d'un vaste buffet de forme antique qui occupe un des murs du fond. Trois marches de cuivre jaune conduisent le visiteur dans un joli petit appartement de style tout hollandais, aux plafonds voûtés et aux murs garnis de sombres panneaux en chêne; par une portière tombant d'une arche double, on passe, par une rapide transition, dans un salon tout recouvert de lambris d'or et dont le plafond et les murs resplendissent sous une couche d'or bruni; la lumière pénètre dans cette pièce ravissante à travers une fenêtre en onyx mexicain, produisant un effet magique le jour et surtout le soir, lorsque, par une disposition particulière de bougies, on obtient l'effet d'un clair de lune artificiel. On arrive ensuite à un troisième salon supporté par des colonnes de marbre jaune et tendu de superbes tapisseries provenant d'un vieux palais vénitien. Des tapis et des étoffes d'Orient sont étalés à profusion dans ce salon, qui est un des plus confortables de toute la suite. Sortant de ce dernier, on arrive dans une petite pièce pompéienne qui donne dans l'atelier. La chambre de travail de l'artiste se trouve ainsi placée juste au milieu des salons de réception, dont elle n'est séparée que par une portière. Alma-Tadéma peut ainsi obtenir dans sa propre demeure, en passant d'un appartement à l'autre, ces perspectives différentes qu'il affectionne dans ses tableaux, ces effets variés de couleur et de lumière déjà habilement

utilisés par ses ancêtres hollandais, et surtout par Peter de Hooghe, dont il se montre le fervent admirateur.

Alma-Tadéma, si bien connu à Londres, est un homme de taille moyenne et fortement bâti; sa figure pleine de franchise respire la force et la bonté; son œil observateur est d'une vivacité et d'une douceur extrêmes; sa voix forte et sonore vous souhaite la bienvenue comme pas un. Plein d'énergie, son ardent enthousiasme pour tout ce qui est beau et bon semble se communiquer à tous ceux qui l'approchent; on se sent meilleur et plus fort après avoir causé avec lui dans cet atelier où l'on oublie les mesquineries journalières.

« Le secret de mon succès dans mon art, » lui avons-nous entendu dire, « provient de ce que je suis toujours resté fidèle à mon programme, que j'ai travaillé d'après mon inspiration, et que je n'ai pas imité d'autres artistes. Pour réussir en quoi que ce soit dans la vie, il faut tout d'abord être fidèle à soi-même, et je crois l'avoir été. »

HELEN ZIMMERN.





GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00655 2968



